SĂ ÎNȚELEGEM SIMBOLISMUL[1] DEFINIREA SIMBOLULUI, DEFINIREA MIȘCĂRII SIMBOLISTE, STAREA DE SPIRIT A PERIOADEI[2]

Drd. ELIZABETH ASKREN-BRIE
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Elizabeth ASKREN-BRIE, dirijoare, doctorandă la Academia de Muzică „Gheorghe Dima", Cluj-Napoca, sub îndrumarea prof. univ. dr. Adrian Pop. Activează în America și Europa la orchestre și opere de primă mărime. A fundat mai multe programe pentru tineri artiști (Paris' Fondation des Etats-Unis, Transylvanian Opera Academy). Este membru în juriu la diverse competiții muzicale internaționale (Filarmonica din Paris, Societatea Română Mozart etc.) and și professor invitat (Academia Operei Naționale din Paris, Institutul Hart al Operei din Dallas etc.) Invitată frecvent de către instituțiile de presă americane și europene (Radio France Internationale, Operawire, PBS Newsho etc).

REZUMAT

Înainte de a trage orice fel de concluzii referitoare la relația lui Bartók sau a lui Debussy cu Simbolismul, este necesar ca etimologia, geneza și circumstanțele mișcării simboliste să fie înainte de toate corect definite și examinate. Următorul articol este dedicat acestui scop. În primul rând, este necesară o abordare serioasă a unei semantici exhaustive a termenului „simbol" și a mișcării simboliste. Acest termen trebuie identificat încă de la prima lui apariție și urmărit de-a lungul evoluției sale etimologice. Numai printr-o desăvârșită înțelegere a semanticii aferente „simbolului" va putea fi înțeles „simbolismul". În continuare, va fi studiată amplasarea și întinderea cronologică a mișcării simboliste. Vor fi explorate contribuțiile majore aduse întru geneza acestei mișcări, plecând de la aluziile

[1] Această lucrare conține multe fragmente în limba franceză. Unele dintre acestea sunt sau fac parte din opere poetice. Multe dintre argumentele autoarei se sprijină pe structuri sintactice de poezii sau fragmente de poezii, care, în cazul traducerilor, sunt foarte adesea adaptate, structurile lor fiind astfel mai mult sau mai puțin modificate. Astfel, pentru a asigura o mai mare fluiditate lecturii și pentru a nu diminua coerența acestor argumente, citatele din limba franceză vor fi păstrate ca atare în text, traducerile lor (proprii sau din ediții în limba română) putând fi găsite în note de subsol.

[2] Traducere în limba română de prof. Matei Rogoz. Text îngrijit de prof. univ. dr. Adrian Pop.

filozofico-estetice regăsite în arhetipul de perfecțiune sinestezică baudelairiană *Correspondance*s, trecând prin impunerea sa în fața unor altor curente diferite sau chiar opuse, ajungând la momentul denumirii sale ca atare în manifestul lui Jean Moréas și până la dizolvarea și dispariția sa în favoarea altor curente artistice. În cele din urmă, va fi analizat curentul simbolist în punctul culminant al gloriei sale, precum și locul în care acesta a luat ființă, Parisul. Vor fi examinați mai mulți factori semnificativi pentru această mișcare precum transformarea Parisului dintr-un oraș medieval într-o metropolă cosmopolită, o sinteză a momentelor istorice care vor fi redefinit conceptele de identitate și individ din cadrul națiunilor și numeroasele progrese realizate în tehnologie, transport, știință și filozofie care au zdruncinat temelia gândirii tradiționale, transformând-o.
Cuvinte cheie: Simbolism, mișcare simbolistă, Les Symbolistes, *Correspondance*s, Baudelaire, Paris, Războiul Franco-Prusian, Haussmann, revoluția industrială, *La Belle Époque*

„Le seul nom de Symbolisme est déjà une énigme
pour mainte personne. Il semble fait pour exciter
les mortels à se tourmenter l'esprit. J'en ai connu
qui méditaient sans fin sur ce petit mot de symbole,
auquel ils attribuaient une profondeur imaginaire,
et dont ils essayaient de se préciser la mystérieuse resonance.
Mais un mot est un gouffre sans fond."
Paul Valéry
(Existence du symbolism, Variété)[1]

Introducere

Înainte de a trage orice fel de concluzii referitoare la relația lui Bartók sau a lui Debussy cu Simbolismul, este necesar ca etimologia, geneza și circumstanțele mișcării simboliste să fie înainte de toate corect definite și examinate. Următoarea secțiune este dedicată acestui scop.

În primul rând, este necesară o abordare serioasă a unei semantici exhaustive a termenului „simbol" și a mișcării simboliste. Acest termen trebuie identificat încă de la prima lui apariție și urmărit de-a lungul evoluției sale etimologice. Numai printr-o desăvârșită înțelegere a semanticii aferente „simbolului" va putea fi înțeles „simbolismul".

În continuare, va fi studiată amplasarea și întinderea cronologică a mișcării simboliste. Vor fi explorate contribuțiile majore aduse întru geneza acestei mișcări, plecând de la aluziile filozofico-estetice regăsite în arhetipul de perfecțiune

[1] „Chiar până şi numele de Simbolism este o enigmă pentru mulți. Pare a fi creat pentru a tulbura spiritele muritorilor. Am cunoscut destui care meditau neîncetat asupra acestui termen mărunt, căruia îi atribuiau o profunzime imaginară şi care încercau să-şi explice misterioasa lui rezonanţă. Însă un cuvânt este o genune infinită.", Paul Valery, *Existenţa Simbolismului*.

sinestezică baudelairiană *Correspondance*, trecând prin impunerea sa în fața unor alte curente diferite sau chiar opuse, ajungând la momentul denumirii sale ca atare în manifestul lui Jean Moréas și până la dizolvarea și dispariția sa în favoarea altor curente artistice.

În cele din urmă, va fi analizat curentul simbolist în punctul culminant al gloriei sale, precum și locul în care acesta a luat ființă, Parisul. Vor fi examinați mai mulți factori semnificativi pentru această mișcare precum transformarea Parisului dintr-un oraș medieval într-o metropolă cosmopolită, o sinteză a momentelor istorice care vor fi redefinit conceptele de identitate și individ din cadrul națiunilor și numeroasele progrese realizate în tehnologie, transport, știință și filozofie care au zdruncinat temelia gândirii tradiționale, transformând-o.

Realizând legătura dintre specificitatea curentului artistic al simboliștilor și contextul istoric și socio-economic existent în momentul apariției sale, factorii determinanți întru desăvârșirea sa și originea însăși a termenului căruia îșI datorează denumirea, vom fi creat o vastă și bogată fundație, care ne va permite să determinăm și să stabilim legăturile dintre acest curent și Claude Debussy – prin extensie și Béla Bartók – în secțiunile care urmează.

1. Definirea Simbolului

Dicționarul *Merriam Webster* sugerează că etimologia termenului „simbol" poate fi regăsită în cuvântul latinei târzii „symbolum", trecând prin omonimul său grecesc din Antichitatea târzie „symbolon", ambele având înțelesul de „semn" sau „semn de recunoaștere"; o definiție secundară sugerată este cea de „un semn de recunoaștere specific care se verifică prin compararea sa cu cealaltă jumătate, din „*symballein* – a împreuna, a compara – provenind din *sym* + *ballein* – a apropia";

Definiția simbolului oferită de dicționar este bogat nuanțată și oferă mai multe înțelesuri.

1. *un semn referențial al credinței sau doctrinei: crez (dogmă)*

2. *un lucru care înlocuiește sau sugerează un altul datorită relaționării, asocierii, convenției sau asemănării accidentale ; în special un semn ce conferă vizibilitate invizibilului*

3. *un semn arbitrar sau convențional folosit în scriere sau tipărire prin intermediul căruia se face trimitere către un domeniu specific pentru a reprezenta operații, cantități, elemente, relații sau calități*

4. *un obiect sau o acțiune care reprezintă în inconștient un lucru reprimat de către conștient*

5. *o acțiune, un sunet sau un obiect care are semnificația culturală și capacitatea de a provoca sau obiectiva o reacție*[1].

[1] https://www.merriam-webster.com/dictionary/symbol.

Fiecare dintre aceste definiții îmbogățește din punct de vedere semantic noțiunea de simbol. Două dintre ele atestă valența colectivă a noțiunii prin identificarea elementelor religioase (definiția 1) și culturale (definiția 5). Alte două îi subliniază valențele subiective, scoțând în relief anumite interacțiuni ale subiectului cu simbolul (definițiile 2 și 4). Definiția a treia privește simbolul dintr-o perspectivă neutră, pur nominalistă. Această definiție, în egală măsură succintă și vastă, admite valențe ale simbolului aparent contradictorii: latura sacră precum și cea profană; aspectul obiectiv și cel subiectiv; dualitatea permanent-efemer.

În anul 250 (cca, d. H.), Ciprian din Cartagina va fi folosit termenul, în asentiment cu sensul dat lui de către Crezul apostolic, făcând referire la „marca" care îi distingea pe creștini de păgâni. Acest tip de referință reprezintă o strânsă legătură între sfânt și omenesc, de vreme ce prin intermediul „simbolului" se va fi făcut referire, în egală măsură, la credințe religioase și la specificități etnice.[1]

În Evul Mediu, simbolul devine în mod cvasiautomat asociat cu religia, fiind astfel descris de către un personaj al romanului *Catedrala* al lui Huysmans: „simbolul este reprezentarea alegorică a unui principiu creștin, sub o formă sensibilă… Deci simbolul provine dintr-o sursă divină…".[2] După Renaștere, termenii de „simbol" sau „simbolist" își vor pierde semnificațiile exclusiv religioase, prin intermediul lor făcându-se referire cu precădere la subiecte provenind din preistorie, mitologie sau din istoria Egiptului antic.

Conștientizarea multiplelor adaosuri semantice care, adunate, conferă „simbolului" înțelesul său actual, transformă acest cuvânt, omniprezent de-a lungul veacurilor, într-un caleidoscop de semnificații: o unitate recreată din separație; un semn prin care este reprezentat un altul, fie obiect, fie idee; un gaj de autenticitate; o manifestare exterioară. Cuvântul beneficiază, de asemenea, de influențe spirituale caracteristice multor epoci, în marjele temporale ale acestora regăsindu-se influențe iudeo-creștine, păgâne, panteiste sau mistice. El este deci învăluit în mister, un fel de atemporal și universal paradox sincretic de practic și fantezie, de concret și implicit, de declarat și sugerat. Mallarmé ne spune în articolul său „L'art pour tous"*:* „Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère".[3] Poetul simbolist susține că arta, cele mai profunde subiecte ale sale, precum și tehnica de exprimare a acestora, toate desfid concretețea. Ceea ce este invizibil trebuie văzut, inefabilul trebuie exprimat, ceea ce este de negândit trebuie imaginat. Însă, ca și în cazul Soarelui, puterea unor atare gânduri și trăiri este atât de mare, încât ea nu poate fi abordată într-un mod direct. Numai prin intermediul unei serii de sugestii, de trăiri și dispoziții, de instincte

[1] https://www.etymonline.com/word/symbol#etymonline_v_22514.

[2] Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, 8ème édition, P. V. Stock, Paris, 1898, p. 119.

[3] „Arta pentru toți": „Tot ceea ce este și dorește să rămână sacru, este învăluit de mister", Stéphane Mallarmé, „Hérésies Artistiques: l'Art Pour Tous" (1862), în *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945, p. 257.

primare ce evită raționalul, am putea întrezări părți ale acestor adevăruri înspăimântătoare și atotputernice.

Astfel, acest profund sens al simbolismului este cel care a stat la baza curentului artistic din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, simbolul fiind împrumutat de o serie de scriitori care doreau să-și exprime convingerile artistice și filozofice prin mijlocirea sa.

2. Definirea Mișcării Simboliste

2.1. Correspondances *[Corespunderi]: nașterea spiritului simbolist*

Precum aproape toate curentele artistice, Simbolismul a fost progenitura, efectul unei reacții violente contra unui curent existent care, la rândul său, fusese o reacție împotriva unui curent precedent. Estetica Naturalismului precum și cea a Realismului, curente extrem de populare la mijlocul secolului al XIX-lea, erau considerate respingătoare de către un grup de tineri poeți marginali, doritori de a sparge barierele cunoscutului, spre a explora intangibilul, nemărginirea, de fapt tot ceea ce putea sfida orice formă de clasificare.

Să începem prin a examina ceea ce este considerat de către mulți drept prima incursiune în universul Simbolismului, și anume poezia *Correspondances* [Corespunderi] a lui Charles Baudelaire (1821-1867), a patra lucrare a colecției *Les Fleurs du mal* [Florile răului], publicată în anul 1857. O descriere a asocierilor și a structurii de bază ale poeziei ne vor dezvălui fundamentele doctrinei viitorului curent ; de asemenea vor putea fi observate anumite asemănări surprinzătoare cu tehnica componistică a lui Debussy.

La Nature est un temple où de vivants piliers	*Natura e un templu cu stâlpii trăitori*
Laissent parfois sortir de confuses paroles;	*Și auzim adesea cuvinte printre goluri,*
L'homme y passe à travers des forêts de symboles	*Când zi de zi străbatem pădurea de simboluri*
Qui l'observent avec des regards familiers.	*întâmpinați de ochii săi proteguitori.*
Comme de longs échos qui de loin se confondent	*Ca lungi, prelungi ecouri unite-n depărtare*
Dans une ténébreuse et profonde unité,	*într-o întunecoasă și-adâncă armonie,*
Vaste comme la nuit et comme la clarté,	*De necuprins, ca noaptea dorind lumina vie,*
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.	*Culori, parfume, sonuri se vor cu nerăbdare..*
II est des parfums frais comme des chairs d'enfants,	*Sunt proaspete miresme ca fragezii copii,*
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,	*Ori dulci precum oboiul, sau verzi cum e câmpia,*
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,	*— Iar altele viclene, trufașe-n bogății,*
Ayant l'expansion des choses infinies,	*Purtînd în ele-avântul etern și bucuria,*
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,	*Ca smirna, moscul, ambra, tămâia-mbătătoare,*

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.[1]

Dând simțurilor noapte și spiritului soare. [2]

Încă din prima strofă, Baudelaire creează premisele curentului simbolist, plasând cititorul într-un confuz cadru de ambiguitate. Folosește posibilitățile limitate ale unei construcții realizate de către mâna omului ca metaforă pentru natura neîmblânzită și nemărginită, atingând culmea absurdului prin mijlocirea paradoxului „stâlpilor trăitori" (*„vivants piliers"*). Observăm și o interacțiune a sexelor, Natura feminină fiind juxtapusă Templului masculin (*„La Nature est un temple…"*)[3]. În următoarele trei versuri autorul amalgamează în mod abil senzații auditive și vizuale (*„Laissent … sortir de confuses paroles;" … „Qui l'observent"*)[4] cu antropomorfismul (atribuind grai și vedere unei păduri de simboluri). În continuare, prezintă noțiuni emoționale complexe, sugerând în mod aluziv o marjă de timp mai mare decât cea prezentată în mod concret în contextul poeziei (*„… avec des regards familiers"*)[5]. În primele patru strofe vom fi explorat finitul și infinitul, trecutul și prezentul, sacrul și profanul, unicul și multiplul, toate acestea în mod deliberat prezentate într-un context privat lipsit de dimensiunile timp și spațiu.

Baudelaire continuă prin a prezenta concubinaje de contradicții (*„… Vaste comme la nuit et comme la clarté…"*)[6] și prin a obscura simțurile cititorului în cadrul contextului lucrării (*„Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité"*)[7]. În această realitate nebuloasă, cititorul este privat de toate reperele senzoriale tradiționale, fiind astfel suficient de destabilizat pentru a accepta fără împotrivire, noi tipuri de asocieri.

Ultimul enunț al celei de-a doua strofe (*„… Les parfums, les couleurs et les sons se répondent"*)[8] reprezintă o multiplă profeție. Acest ultim enunț, cu care se încheie prima secțiune a poeziei, anunță evocarea următoare a asocierilor de viziuni, sunete și mirosuri care urmează a se desfășura de-a lungul următoarelor două strofe. De asemenea, dezvăluie, de o manieră succintă, utilizarea sinesteziei în poezie, una dintre primele tehnici descriptive a ceea ce urma să devină curentul simbolist.

A doua secțiune din *Correspondance* reprezintă o concentrare a elementelor și semnificațiilor enunțate în secțiunile precedente. Se regăsește o continuă

---

[1] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Ed. Le Livre de Poche, 1999, p. 55.

[2] Charles Baudelaire, *Corespunderi*, din volumul *Florile Răului*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 23, traducere de Al. Philippide.

[3] *Ibid.* „Natura e un templu".

[4] *Ibid.* „Și auzim… cuvinte printre goluri" „… întâmpinați de ochii".

[5] *Ibid.* „…ochii săi proteguitori".

[6] *Ibid.* „De necuprins, ca noaptea dorind lumina vie".

[7] *Ibid.* „Ca lungi, prelungi ecouri unite-n depărtare, / într-o întunecoasă şi-adâncă armonie".

[8] *Ibid.* „Culori, parfume, sonuri se vor cu nerăbdare."

contradicție în structura poeziei: secțiunea A este egală cu secțiunea B în ceea ce privește numărul de strofe; însă numărul versurilor din fiecare strofă (4 în secțiunea A față de 3 în secțiunea B) și tipurile de rimă (a-b-b-a – rime îmbrățișate – în secțiunea A față de a-b-a în secțiunea B) sunt diferite. O altă particularitate structurală ulterioară merită menționată; structura ternară a-b-a, devine binară dacă este privită dintr-o perspectivă de ansamblu (forma a-b-a a strofei a 3-a + forma b-a-a a strofei a 4-a = a-b-a-b a-a).

Alternanța binar-ternar este omniprezentă în cadrul poeziei, nu doar în ceea ce privește proporția de 4:3 referitoare la numărul de versuri din strofe sau a regrupării versurilor din secțiunea B. Structura gramaticală a întregii poezii este în sine o extindere de la 1 la 4, crescând cu o unitate în fiecare vers. Primul vers are o proporție de 1:1 în ceea ce privește utilizarea adjectivelor și substantivelor aferente lor (*„… vivants piliers... confuses paroles… regards familiers"*)[1]. Strofa a doua evoluează către o proporție de 2:1 (*„… ténébreuse et profonde unité…"*)[2], inversând ulterior proporția, regăsind astfel substantive care descriu un adjectiv (*„… vaste comme la nuit et comme la clarté"*)[3], înainte de a ajunge până la enunțarea a trei substantive (*„… Les parfums, les couleurs et les sons…"*)[4]. Strofa a treia continuă procedura folosită în strofa precedentă, însă în mod ternar (*„… frais comme des chairs d'enfants / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies"*)[5], enunț urmat de contrastul triadei următoare (*„— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants"*)[6]. După un enunț autodescriptiv, strofa a patra încheie această dezvoltare graduală cu o succesiune de patru substantive (*„… l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens"*)[7]. Ultimul vers, care rupe schema de rime binare, fiind în legătură cu versul anterior, reduce cu 2 numărul substantivelor (*„… l'esprit et des sens…"*)[8].

Acest complex joc al contrastelor dintre binar și ternar, de contrarii juxtapuse și de stimulări plurisenzoriale, toate amalgamate într-o ambiguitate contextuală și o arhitectonică ultrasofisticată, constituie esența însăși a curentului simbolist. Prin extensie, prin prisma acestui joc poate fi în mod relevant privită și tehnica componistică a lui Claude Debussy, prin intermediul căreia compozitorul își va fi creat o lume a sunetului atât de particulară.

Multiplele evoluții ale poeziei franceze din deceniile următoare vor conduce către aderarea altor arte la acest curent. Totuși, în mod evident, poezia a fost factorul generator al schimbărilor artistice; spre deosebire de literatură, arte vizuale sau de muzică instrumentală, poezia este o artă hibridă, în cadrul căreia

---

[1] *Ibid.* „… stâlpii trăitori… cuvinte printre goluri… ochii săi proteguitori".
[2] *Ibid.* „… întunecoasă şi-adâncă armonie".
[3] *Ibid.* „De necuprins, ca noaptea dorind lumina vie".
[4] *Ibid.* „Culori, parfume, sonuri…".
[5] *Ibid.* „… proaspete miresme ca fragezii copii, / Ori dulci precum oboiul, sau verzi cum e câmpia".
[6] *Ibid.* „— Iar altele viclene, trufaşe-n bogăţii".
[7] *Ibid.* „… smirna, moscul, ambra, tămâia-mbătătoare".
[8] *Ibid.* „Dând simţurilor noapte şi spiritului soare".

structurile de cuvinte descriptive se combină cu calitățile lirico-ritmice ale muzicii. Atunci când, printr-o judicioasă alegere a cuvintelor, un poet creează imagini, în același timp el și compune cu ajutorul sunetelor și al contururilor silabelor. Cuvintele îndeplinesc o dublă funcție, pe de o parte aceea a semnificației aparente, pe de alta, aceea a semnificației abstracte a calităților lor muzicale. Astfel, va fi fost firesc și logic ca acest curent, constituit din amestecuri de simțuri și structuri, să se reverse și asupra artelor primare ale literaturii, componisticii și artelor plastice.

2.2. Geneza curentului simbolist în Franța: 1886

În fascinanta lucrare *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal* [Curentul simbolist: o cercetare critică], autoarea Anna Balakian spune că „pentru francezi, Simbolismul încă înseamnă perioada dintre anii 1885-1895, marja de timp în care a devenit un curent literar extrem de popular și […] a atras către Paris poeți și personalități literare din toate părțile lumii occidentale".[1] Autoarea ține să facă o distincție clară între curentul francez și semnificația acordată Simbolismului de către anglo-saxoni, pentru care acest curent însemna ansamblul de lucrări al celor patru mari poeți francezi de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine și Mallarmé.

Manifestul simbolist a fost publicat de către Jean Moréas în *Le Figaro*, în data de 18 septembrie 1886. În acest text, Moréas atacă tendințele descriptive ale teatrului realist, nuvelele naturalismului și poezia parnasiană. De asemenea, propune înlocuirea termenului de „decadent", care era folosit în general pentru a-l descrie pe Baudelaire și pe alții, cu termenii „simbolist" și „Simbolism".[2]

La sfârșitul anilor 1880 vor fi apărut multe ziare și reviste simboliste, care luau parte în mod liber la controversele generate de atacurile criticilor ostili curentului. Mallarmé devine port-drapelul simboliștilor, iar ale sale *Divagations* devin un arhetip al esteticii curentului.[3]

Curentul simbolist își va atinge culmea în jurul anului 1890 și va intra într-un rapid declin în ceea ce privește popularitatea în jurul anului 1900. Expresia eterică și diluată a poeziei simboliste urma a fi considerată pedantă și afectată, iar termenul de „decadent", asumat cu multă mândrie la un moment dat de către simboliști, devine derizoriu și urmează a fi folosit doar pentru a face referire, într-un mod pedant, la sfârșitul secolului.

[1] Anna Balakian, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, New York University Press, New York, 1977.

[2] *Encyclopaedia Britannica*, Ediție virtuală, https://www.britannica.com/art/Symbolism-literary-and-artistic-movement.

[3] *Encyclopaedia Britannica*, ed. cit.

2.3. Reacții contemporane la Simbolism

Este interesant de observat că acest curent a fost pe cât de eclectic, pe atât de incendiar. Critici și suporteri și-au aruncat insulte, au adus argumente sau au aclamat prin paginile ziarelor „Le Figaro" și „Enquête sur l'évolution littéraire". Unii detractori, precum Jules Huret, au atacat curentul simbolist din toate direcțiile:

> *Le sybolisme?... Comprends pas … Ca doit étre un mot allemand…hein? … Moi, je suis français, vous m'entendez bien, un Chauvin de Français – avant tout… Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes![1] Eux et leurs manifestations ridicules!... on nous montre une vague étiquette 'symboliste', recouvrant quelques vers de pacotille.*[2]

În pofida unui avertisment prealabil superficial cum că acest unic eseu de pseudocritică literară va fi doar „o tentativă de reportaj experimental", el pare să scape de sub orice control; atinge vulgarități și familiarități nepotrivite; naționalism antigerman; jocuri de cuvinte nefericite, prin referirea la un eventual zgomot strident al simboliștilor („cymbalistes" – adică „țambalagii" în loc de „symbolistes", cuvinte care sunt pronunțate aproape identic în limba franceză); condimentarea cu epitete triviale („ridicol… vag, câteva versuri mizerabile"). Ne putem întreba dacă Huret era cu adevărat vexat de curentul simbolist sau dacă era doar îndrăgostit de tonul pedant al retoricii sale enervante.

În orice caz, mulți contemporani vor fi avut exact aceeași opinie, argumentând că încă de la începutul timpului, marea artă va fi adoptat un anume simbolism ca unică posibilitate de a exprima inexprimabilul. Ca și cum, pentru a evita blasfemia, artiștii s-ar fi referit continuu la cele mai puternice emoții sau idei prin intermediul simbolurilor, alegoriilor sau al altor forme de exprimare indirecte.

În importanta sa lucrare *Lire le Symbolisme*, Bertrand Marchal sugerează în mod abil mai multe posibile definiții ale Simbolismului. Începe cu mișcarea poetică definită de manifestul lui Jean Moréas la data de 18 septembrie 1886 în *Le Figaro* care a aruncat simbolul în lupta împotriva mișcărilor materialiste, naturaliste sau a Parnasianismului. După aceea, reduce anvergura analitică la deceniul situat între anii 1886-1896, pe durata căruia Moréas și urmașii săi au animat un curent estetic pe cât de important, pe atât de ignorat. Continuă prin a extinde marja temporală către delimitarea deliberat voalată a unui „simbolism maleabil", care este în cele din urmă redus la o „reconstrucție *a posteriori*" sau la o manieră convenabilă de a denumi anii poetici situați între Romantism și Suprarealism.

---

[1] Joc de cuvinte intraductibil, bazat pe asemănarea fonetică dintre cuvintele *symboliste* şi *cymbaliste* (*cymbale* = talgere)

[2] „Simbolism?... Nu înţeleg… Este probabil un cuvânt german… nu? … Eu sunt francez, înţelegeţi, un francez şovin – în special… Pe mine mă enervează aceşti scandalagii! Ei, şi cu manifestările lor ridicole!... ne este fluturată pe la nas o oarecare etichetă de «simbolist», sub care se ascund nişte versuri mizerabile.", Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire: Conversations Avec MM. Renan. de Goncourt*, (Ed. 1891), HACHETTE LIVRE-BNF, Paris, 2012.

Definiția finală pe care o dă Simbolismului se situează undeva între cele două citate anterior: o metaforă artistică pentru starea de spirit dominantă a lumii poetice și a celei muzicale dintre 1880-1914, în care el îi indică pe Debussy, Wagner și Strauss ca exemple reprezentative ale curentului.[1]

3. Curentul simbolist: starea de spirit generală a perioadei

3.1. Introducere

O descriere și definire judicioasă a stării de spirit specifice existente în momentul apariției unui curent artistic particular și a numeroșilor factori care o constituie ar fi: „Suma totală a tot ceea ce înconjoară un organism viu – incluzând forțele naturale precum și toate elementele însuflețite – care oferă un mediu propice dezvoltării sale cantitative și calitative, precum și pericolului și distrugerii pe care acesta le-ar putea produce".[2]

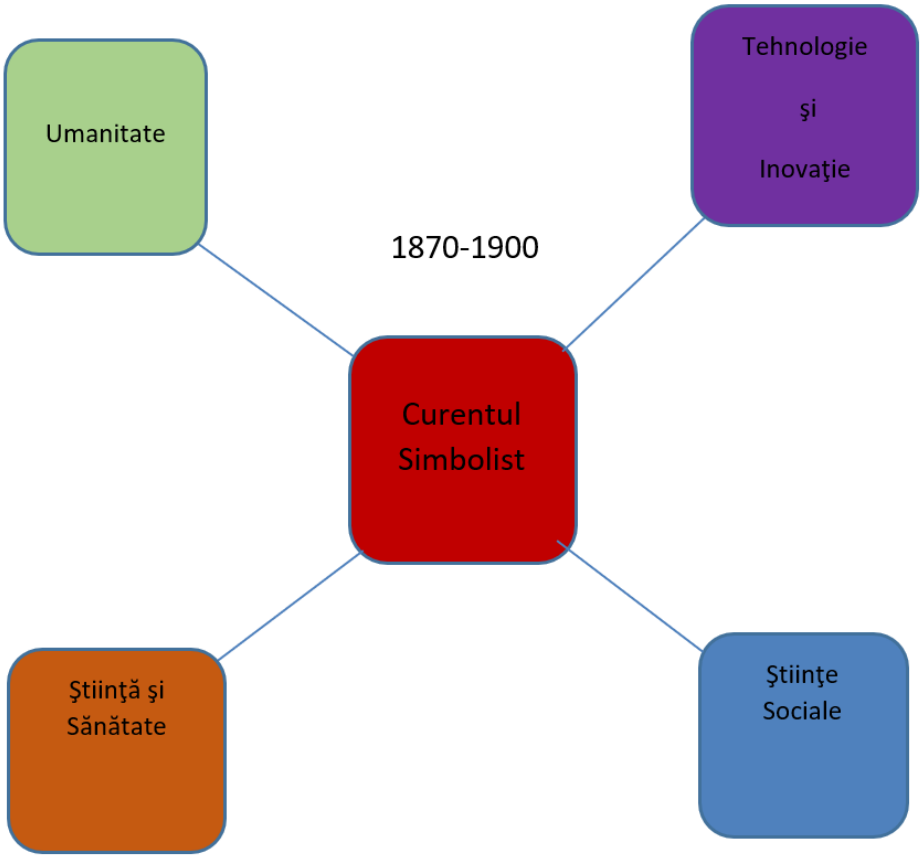
Spre deosebire de definițiile mai scolastice, oferite de către autoritatea unor dicționare precum Merriam Webster sau Oxford, cea mai sus menționată are meritul de a defini subiectul ca ax central, în jurul căruia o stare de spirit generală, cu toate elementele constitutive – însuflețite sau nu – contribuie la crearea unui univers particular, propice în egală măsură dezvoltării sau degradării sale. În mod asemănător unui experiment realizat într-un vas Petri, această definiție permite contemplarea subiectului fie de o manieră teoretică, fie de una empirică. Acesta este exact punctul de vedere de la care ar trebui pornit în studiul apariției unui nou curent de gândire sau de expresie. Pentru că ce altceva reprezintă o creație, dacă nu un amestec sălbatic de rațional și irațional, de determinat și nedeterminat, de cunoscut și de noutate?

Pentru aplicarea acestui tip de experiment, vom considera axul menționat ca fiind curentul simbolist, luând în considerare marjele sale temporale cele mai extinse, adică aproximativ cei 30 de ani ai perioadei *Belle Époque*, care începe după sfârșitul Războiului Franco-Prusac și durează până la schimbarea de secol, luând însă în considerare și tendințele anglo-saxone de a defini curentul prin prisma celor patru poeți care-l reprezintă. Reperul definitoriu în ceea ce privește starea de spirit generală va fi locul de obârșie al curentului (adică Parisul), procesul urmând a fi explicat prin intermediul numeroaselor fluctuații de ordin fizic, politic, intelectual, spiritual sau artistic care caracterizau orașul între anii 1870-1900.

[1] Bertrand Marchal, *Lire le Symbolisme,* Dunod, Paris, 1993.

[2] *Business Dictionary*, Ediţie virtuală, http://www.businessdictionary.com/definition/environment.html.

Ilustrația factorilor care cuprind mediul simbolist



3.2. Consecințele Războiului Franco-Prusac

„Ceci est un livre de misère, de ruines et de sang."[1]

Astfel începe nota introductivă a volumului *L'Invasion, le siège, la Commune*[2] al autorului Armand Dayot.[3]

După multiple tentative eșuate de răscoală în Paris și în suburbiile din imediata sa apropiere, după o iarnă extrem de dificilă și cu proviziile aproape epuizate, în ianuarie 1871 Ministrul Afacerilor Externe, Jules Favre, decide să

[1] "*Aceasta este o carte despre nenorocire, ruine şi sânge*".

[2] *"Invazia, asediul, comuna".*

[3] Armand Dayot, *L'Invasion, le Siège, la Commune*, Ernest Flammarion, Paris, 1992, p. 72.

semneze tratatul de pace cu armata lui Bismarck. Chiar dacă pe mulți francezi acest armistițiu i-a ușurat, parizienii s-au simțit umiliți și trădați prin această capitulare.[1]

Mai important încă decât această umilință sau suferință a fost însă transferul de putere din Franța către Germania, care va conferi acesteia din urmă statutul de cea mai importantă națiune europeană. După victoria din 1870, Germania își va continua hegemonia asupra Europei, iar aceasta va dura necombătută până la sfârșitul Primului Război Mondial. Cu o populație numeroasă, o armată eficientă și o industrie puternică, Germania, sub abila conducere a lui Bismarck, își va extinde dominația și sfera de influență în următoarele decenii. Această combinație de umilință, cauzată de către înfrângerea militară cu anexarea de către Germania a Alsaciei și a Lorenei, va exacerba ura francezilor față de vecinii lor din nord-est.

Este surprinzător cum exact aceeași combinație de factori va fi alimentat și ura ungurilor față de asupritorii lor germanofoni, Imperiul Austriac aflat sub dominație habsburgică. Iar această ură comună față de asupritori și revolta față de prezența și influența lor asupra civilizațiilor locale va determina o legătură între filozofiile artistice ale acestor doi mari compozitori, atât de diferiți la o primă vedere, Claude Debussy și Béla Bartók.

3.3. Distrugere și renaștere în arhitectura urbană a Franței: Parisul și Haussmann

Raymond F. Betts remarcă în lucrarea sa *O retrospectivă a Europei: O scurtă istorie a ultimilor două sute de ani* faptul că nici o piatră (sau piatră funerară) nu a rămas nemișcată: „… un urbanist francez al anilor 1860 a propus ca o mare necropolă – un oraș al morților – să fie construită în nordul Parisului și conectată printr-un sistem de căi ferate ale căror gări să fie construite în vechile cimitire ale Parisului. Astfel, sicriele și procesiunile vor putea fi transportate la timp către locurile de veci, fapt care va permite ca spațiul din capitală să fie rezervat folosului celor vii.”[2]. În urma unei investigații ulterioare, identitatea (intenționat?) nemenționată a acestui misterios „urbanist francez al anilor 1860” se dovedește a fi aceea a lui Haussmann[3], controversata eminență cenușie care a conceput acest vast proiect de modernizare urbană la care a fost supus Parisul timp de 30 de ani.

Georges-Eugène Haussmann a fost ales de către Napoleon al III-lea pentru a realiza o lucrare de proporții monumentale: aceea de a remodela Parisul din temelii. În vreme ce proiectele de urbanizare din trecut constaseră doar în modificări minore de elemente arhitecturale, acest nou proiect, așa cum a fost conceput de către Haussmann și continuat de succesorul lui,

[1] *Ibid.*

[2] Raymond F. Betts, *Europe in Retrospect: A Brief History of the Past Two Hundred Years,* Ed. D C Heath & Co, 1979, p. 44.

[3] Emmanuel Bellanger, *La mort, une affaire publique: histoire du Syndicat intercommunal funéraire de la région Parisienne,* Les Editions de l'Atelier, Ivry-sur-Scène, 2008, p. 18.

Jean-Charles Alphand, căuta să revoluționeze Parisul și să-l aducă la un nivel de importanță internațională. Acest proiect de regenerare urbană s-a derulat pe durata a aproape 40 de ani și căuta rezolvarea și îmbunătățirea unor probleme extrem de complexe, precum cele legate de salubritate, transport, distribuție de resurse vitale cum ar fi apa sau electricitatea precum și realizarea unei centralizări administrative.

Implicațiile în ceea ce privește identitatea Parisului erau uriașe. Erau demolate cartiere întregi, locuințe și alte bunuri. Locuitori săraci erau obligați să-și caute alte locuințe, abandonându-și astfel casele și, practic, viețile. Jean-Luc Pinol spune în lucrarea sa *La Ville contemporaine jusqu'à la Seconde Guerre mondiale*[1] următoarele: "L'essentiel reste, comme sous l'Ancien Régime, d'améliorer le fonctionnement de l'organisme urbain, par la percée et le dénoyautage de certains quartiers".[2] Parisul devenea astfel un produs al revoluției industriale, pierzându-și străduțele strâmte și promiscue în favoarea unor standarde moderne de igienă și eficiență. Toate acestea au generat o adevărată traumă, în special pentru mulți artiști parizieni.

Dacă centralizarea și modernizarea serviciilor au adus certe îmbunătățiri, ele au distrus în egală măsură anumite aspecte importante ale societății. O îndeletnicire precum comerțul cu apă, prin intermediul căruia era furnizat un produs esențial și se întrețineau interacțiuni sociale constante, a fost suprimat în favoarea canalizării centralizate. Oameni care-și câștigau existența în acest fel sau altele asemănătoare erau, cu ocazia acestei modernizări, excluși din societate.

Pentru a amplifica desfigurarea Parisului, Napoleon al III-lea îi va anexa mai multe orășele din împrejurimi, creând 8 noi sectoare (arondismente), ajungând astfel la numărul actual de 20, adăugându-i și pădurile din Vincennes și Boulogne.[3] Această politică de anexare era curentă în Europa, deoarece marile orașe se chinuiau să obțină mai mult spațiu în cadrul granițelor lor, pentru a asigura numărul necesar de locuințe pentru populațiile în continuă creștere. Populația urbană a Europei a crescut de la 20 de milioane (în anul 1800) la 150 de milioane în decursul unui secol; astfel, dacă 1 din 10 cetățeni trăia în orașe în anul 1800, în doar 50 de ani, între 5 și 6 cetățeni din 10 alegeau mediul urban.[4] Acest fenomen va fi creat probleme majore, altminteri existente, însă într-un grad mai scăzut, de igienă și de aglomerație.

---

[1] Jean-Luc Walter, François Pinol, *La Ville contemporaine jusqu'à la Seconde Guerre mondiale* [Orașul contemporan până la al Doilea Război Mondial], Éditions du Seuil, Paris, 2003.

[2] „Lucrul esențial rămâne, ca şi în Vechiul Regim, ameliorarea funcționării organismului urban, prin demolarea şi depopularea anumitor cartiere".

[3] Emmanuel Bellanger, *La mort, une affaire publique: histoire du Syndicat intercommunal funéraire de la région Parisienne,* Les Editions de l'Atelier, Ivry-sur-Scène, 2008, p. 18.

[4] *Ibid.*

3.4. Orașul Luminii

Un alt factor care a contribuit la schimbarea la față a Parisului este, în parte, responsabil pentru felul în care este acesta supranumit, și anume Orașul Luminii. Un anume M. R. Boutville ne spune următoarele într-unul dintre numerele săptămânalului „La Revue Scientifique": „Numărul felinarelor cu gaz, fiecare reprezentând modestul echivalent de putere de iluminare a 10 lumânări, a crescut de la 14.000 la 21.000 între anii 1839-1870. Felinarele electrice Iablocikov erau folosite în anul 1878 pentru a ilumina Bulevardul Operei, iar cei care mai sunt încă în viață își mai pot aminti emanațiile și lumina fluctuantă pe care acestea le dădeau. La expoziția de la Paris din 1900, încă nu era evident dacă era mai adecvat iluminatul prin intermediul sitei incandescente sau cel prin arc voltaic. La acea dată erau 50.900 de felinare stradale în Paris, fapt care a îmbunătățit siguranța și a scăzut criminalitatea".[1] Datorită acestui început de electrificare modernă și dorinței de modernizare, Parisul își pierdea încetul cu încetul penumbra misterioasă care încurajase până atunci obscuritatea, liniștea nocturnă și criminalitatea.

Iluminarea în continuă dezvoltare a Parisului făcea ca numărul din ce în ce mai mare de burghezi să poată face cumpărături, să meargă la teatru, la restaurant și să se întoarcă acasă într-o relativă siguranță. Ea era necesară pentru menținerea sub control a criminalității și asigurarea siguranței populației, sporind în egală măsură veniturile comercianților nocturni din capitală. Va avea, de asemenea, un impact asupra oboselii deja existente a cetățenilor, iluminând strident nopțile odinioară învăluite în mister și va stimula în mod artificial populația să rămână activă și agitată în timpul nopții. Încă o dată, concretul predomina asupra închipuirii, vizibilul asupra invizibilului, producția cu orice preț asupra ciclurilor naturale de activitate și odihnă.

3.5. Transporturi și alienare

Parisul a fost una dintre primele capitale care a beneficiat de progresele în transport pe care Europa le dezvoltase în a doua jumătate a secolului al XIX-lea pentru a răspunde solicitărilor unei populații din ce în ce mai mobile și mai numeroase, obligată să străbată distanțe din ce în ce mai mari între locul de reședință și cel de lucru. Cu un sistem de căi ferate complex, al cărei nod principal era Parisul, capitala era acum mai conectată ca niciodată cu alte orașe din Franța și de peste granițe. Odată cu îmbunătățirea sistemului de transporturi, au venit și mai mulți străini, aducând cu ei influențe culturale noi, noi perspective sau gusturi, toate învârtindu-se în jurul unui Paris într-o continuă expansiune și dezvoltare.

Capitala franceză suferea și se lupta să creeze condiții pentru o populație într-o continuă creștere, să asigure condiții bune de igienă pentru a preveni

[1] M. R. Bouteville,"L'éclairage public à Paris des origines à la fin du XIX ème siècle", Revue Scientifique, Vol. LXXI, 1993, pp. 609-615 (în limba engleză în text).

apariția molimelor și să țină sub control o populație solicitată în mod constant de presiunile lucrului într-o capitală tumultuoasă, de o comunitate artificială nou-venită, imigranți și turiști, de izolarea față de familii și prieteni, lăsați în orașele de reședință, și bineînțeles de construcții, care nu vor înceta timp de multe decenii.

3.6. Absintul: Zâna verde

Absintul era o băutură alcoolică inventată în Alpii elvețieni, cunoscută în barurile și bistrourile pariziene din perioada *Belle Époque* mai mult sub pseudonimul ei, Zâna verde. Deși absintul fusese inventat la sfârșitul secolului al XVIII-lea, el a devenit mai popular în Franța în anii 1840, când, în timpul campaniilor militare franceze în Algeria, era recomandat soldaților francezi și băut de către aceștia pentru a preveni îmbolnăvirea de malarie.[1] Trupele care se întorceau acasă vor fi popularizat în Franța această băutură – precum și efectele ei discutabile. Spre deosebire de alte băuturi, absintul era apreciat de oameni din toate clasele sociale, de la burghezi până la muncitorii de rând și artiștii muritori de foame. În anii 1880, producerea în masă a acestei băuturi a făcut ca prețul ei să scadă drastic.

Această băutură de culoarea smaraldului devenise atât de populară în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, încât ceea ce este denumit în mod curent în zilele noastre „Happy Hour", deci perioada limitată de timp – care începe la ora 17h00 – în care masele mergeau să bea un pahar imediat după lucru, devenise cunoscută în acea perioadă sub numele de „Green Hour" [Ora verde]. Jurnalista de la BBC Jane Ciabattari consideră că absintul a jucat un rol deosebit de important în modelarea curentelor artistice denumite generic Simbolism, Suprarealism, Modernism, Impresionism, Postimpresionism și Cubism.[2]

În mod evident, Zâna Verde îi va fi inspirat pe mulți artiști, inclusiv pe Baudelaire, părintele spiritual al curentului simbolist. În poezia *Le poison* [Otrava] din colecția *Les Fleurs du mal*, el își elogiază unele dintre propriile vicii seducătoare, printre care regăsim vinul și opiumul. În cea de a treia strofă, el realizează un frumos amalgam, în cadrul căruia calitățile absintului se confundă cu cele ale iubitei sale fără nume:

[1] Stephen Lemons, *Behind the Green Door*, Phoenix New Times, April 5, 2005.

[2] Jane Ciabattari, „Absinthe: How the Green Fairy Became Literature's Drink", BBC Culture, http://www.bbc.com/culture/story/20140109-absinthe-a-literary-muse.

Tout cela ne vaut pas le poison qui découle	*Dar ele n-au puterea ce-o are doar veninul*
De tes yeux, de tes yeux verts,	*Din ochii tăi, din ochii verzi,*
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...	*Lac unde-n tremur chipu-mi stând răsturnat,*
Mes songes viennent en foule	*îl pierzi...*
Pour se désaltérer à ces gouffres amers[1].	*Când visul meu, seninul,*
	Amar și-adapă turma în apele lor verzi.[2]

Poetul descrie toxicitatea unei nocive dar totodată irezistibile relații, care oferă în același timp moarte, hrană și pasiune celor implicați (*„le poison qui découle De tes yeux…" „… Mes songes viennent en foule Pour se désaltérer à ces gouffres amers."*).[3] Aluziile la absint sunt multe: culoarea sa (*„… tes yeux verts…"*);[4] starea sa lichidă (lacul este metafora prin care se referă la ochii iubitei) proprietățile sale halucinogene și hipnotice (*„… mon âme… se voit à l'envers… Mes songes…"*);[5] chiar și gustul său (*„ces gouffres amers."*).[6] Având în vedere femininul aferent pseudonimului acestei băuturi (Zâna), ne putem întreba dacă Baudelaire își compară iubita cu absintul sau dacă nu cumva este mai degrabă vorba de o antropomorfizare a băuturii sale favorite.

Paul Verlaine era de asemenea frecvent vrăjit de Zâna Verde. În poezia sa *En robe grise et verte avec des ruches*, el descrie o deosebit de plăcută întâlnire cu muza sa:

En robe grise et verte avec des ruches,	*În rochia-i gri-verde, uşurică,*
Un jour de juin que j'étais soucieux,	*Odată, când eram mai supărat,*
Elle apparut souriante à mes yeux	*A apărut în faţa mea deodat'.*
Qui l'admiraient sans redouter d'embûches	*Eu i-am căutat privirea, fără frică.*
…	*…*
Aussi soudain fus-je, après le semblant	*Şi am simţit pe dată apunând*
D'une révolte aussitôt étouffée,	*Tristeţea mea, ştiind că voi rămâne*
Au plein pouvoir de la petite Fée	*Mereu supus acestei blânde zâne*
Que depuis lors je supplie en tremblant[7]	*Ce-o implorai, pe vremuri, tremurând.*[8]

[1] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Ed. Le Livre de Poche, 1999, p. 97.

[2] Traducere de Ion Pillat, http://www.citatepedia.ro/index.php?id=85363.

[3] *Ibid.* „… veninul / Din ochii tăi, din ochii verzi… Când visul meu, seninul, / Amar şi-adapă turma în apele lor verzi".

[4] *Ibid. „… ochii verzi"*.

[5] *Ibid. „… chipu-mi stând răsturnat… visul meu"* (aici versiunea lui Pillat privilegiază lirismul, mai puțin traducerea „à la lettre" a originalului).

[6] *„Amar şi-adapă turma în apele lor verzi"* (din nou, sensul originalului nu se regăseşte neapărat în traducere).

[7] Paul Verlaine, *Œuvres Complètes*, Editura Arvensa (Kindle Edition), Loc. 1492.

[8] Paul Verlaine, *Poeme Saturniene*, traducere de Octavian Soviany, Casa de Editură Max Blecher, 2017, p. 126.

De asemenea, Rimbaud se referă aluziv la absint, spre exemplu în poezia *Comédie de la soif*,[1] scrisă în anul 1872, în partea în care el cugetă:

…	…
Viens, les Vins vont aux plages,	*Vino, vinuri vin pe plajă,*
Et les flots par millions !	*Valuri vin, un milion !*
Vois le Bitter sauvage	*Chiar și Biterul de vrajă*
Rouler du haut des monts !	*Dă din munți la vale zvon.*
Gagnons, pèlerins sages	*Peregrini cu minți trufașe,*
L'Absinthe aux verts piliers…	*Uite-absintul cu verzi cetini...*
MOI – Plus ces paysages.	*Cată-aceste peisaje!*
Qu'est l'ivresse, Amis ?	*Ah, beția ce-i, Prieteni ?*
J'aime autant, mieux, même,	*Eu să putrezesc mai demn e*
Pourrir dans l'étang,	*într-un iaz, năprasnic,*
Sous l'affreuse crème,	*Lângă plutitoare lemne,*
Près des bois flottants.[2]	*Sub clăbucul groaznic.*[3]

3.7. Industria

Omul era din ce în ce mai ignorat, favorizate fiind idealul („progresul") sau ideea fundamentală („eficiența"); latura omenească era adesea criticată pentru defectele sale (producție mică sau de proastă calitate, eroare, inconsecvență) și aproape niciodată elogiată pentru contribuțiile sale (implicare personală, relații sociale de lungă durată, comunitate stabilă). Și pentru a duce toate acestea mai departe, în dorința de absolut din cele mai vechi timpuri a omului, Dumnezeu și Biserica au fost înlocuite cu noțiunile abstracte și reci de idei fundamentale, marje de profit și investitori. Iar în mijlocul acestor noi ideologii: fabrica.

„Locul mașinii îl ia aici un monstru mecanic, al cărui trup umple întreaga fabrică și a cărui forță demonică, la început camuflată de mișcarea ritmică, aproape solemnă, a membrelor sale gigantice, izbucnește în iureșul vertiginos și febril al nenumăratelor sale organe de lucru propriu-zise."[4]

Acest fascinant citat al unuia dintre cei mai importanți filozofi și sociologi ai secolului al XIX-lea face referire la mai multe schimbări importante din viața Europei moderne. Grație Revoluției industriale, se vor fi înmulțit și îmbunătățit posibilitățile de producție și de transport din punct de vedere al calității și foarte adesea al costurilor. Noile capacități mecanice permiteau oamenilor să se autodepășească, aceștia inventând noi mașinării uriașe și greu de mânuit care necesitau interacțiune cu oamenii, interacțiune care adesea îi și mutila. Este interesant de observat că relația om-mașină varia în funcție de tipul de utilaj cu

[1] „Comedia Setei".
[2] Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, Editura Arvensa (Kindle Edition), Loc. 1699.
[3] Arthur Rimbaud, *Opere*, traducere de Mihail Nemeş, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 122.
[4] Karl Marx, *Capitalul*, în: Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Opere*, Vol. 23, Editura Politică, Bucureşti, 1966, p. 390.

care acesta interacționa. În vreme ce mecanicii mânuiau diferite tipuri de vehicule, muncitorii din liniile de asamblare erau asociați benzilor rulante aferente. Ritmul de producție era dictat muncitorilor din laminoare și din fabrici de către mașinării, aceștia fiind adesea răniți sau chiar uciși de acest ritm infernal. În citatul din Marx se remarcă și un concept de infinitate necontrolabilă : „mașinăria izolată", care odinioară putea fi complet înțeleasă și controlată s-a transformat într-un „monstru" ireal, înfricoșător și uriaș (al cărui corp umple fabrici întregi). Marx atribuie acestor bestii din fabrici valențe satanice („a cărui putere demoniacă") și antropomorfice („mișcările lente și controlate ale membrelor sale"), sugerând că dimensiunile, puterile și conformațiile lor nefirești vor avea consecințe devastatoare asupra populației.

Marx nu greșea; cu toate că toate aceste progrese tehnologice au îmbunătățit producția, marja de profit și inovația, ele au întins elasticul societății europene până la limită. Apariția trenurilor și a vapoarelor cu aburi în această perioadă postrevoluționară permitea celor ambițioși și setoși de libertate și de progres crearea de noi oportunități cu o ușurință neîntâlnită până în acel moment. Migrații de toate tipurile erau multiple – din sate către orașe, între națiuni, din Europa către Lumea Nouă. O dată cu aceste migrații au apărut și consecințele: pierderea identității; un dezechilibru total; izolare; familii distruse; pauperitate.

De fapt, societatea europeană trăia o perioadă de tranziție traumatică, în care adevăruri de necontestat până atunci erau combătute și disecate pentru a fi înlocuite cu realități necunoscute și tulburătoare. Noi orizonturi erau explorate în multe domenii, precum microbiologia, psihanaliza, libertatea individuală, administrația centralizată, transporturile sau realitatea psihotropă. Iar artiștii din acea perioadă erau prezenți pentru a fi martori și a face comentarii referitoare la acea epocă incredibilă. Mecanizarea, dezumanizarea și absurdul produs de către ea, reacții împotriva lumescului, rutinei și a îngrădirii – toate acestea erau fenomene menite a induce o anxietate pe care artiștii curentului simbolist o transmiteau prin intermediul creațiilor lor.

Există, de asemenea, și un paradox în cadrul acestei societăți capitaliste din cea de a treia Republică; indivizii erau încurajați să se îngrijească de propriile lor vieți, însă mari părți ale populației erau sclavii unor fabrici impersonale sau ai unor slujbe de producție în masă care îi vlăguiau de putere, timp, sănătate și surse. Această crudă realitate contradictorie este și expresia reacției curentului simbolist împotriva dușmanului principal, Naturalismul. Descrierile brutale și sumbre ale realității ale reprezentanților celui din urmă erau contracarate de tendințele de evadare către proiecții deliberat ireale, paralele și imaginare ale primilor.

3.8. Bursa

Rapida dezvoltare a capitalismului și a instrumentelor pe care acesta le punea la dispoziție pentru a produce bunăstare a impersonalizat tranzacțiile,

a abstractizat conceptele până la limita absurdului și s-a extins până la atingerea unor proporții gargantuești. Crearea bursei pentru marile companii în plină dezvoltare însemna că un individ cu un oarecare buget și abilitate putea cumpăra acțiuni ale unei companii (probabil) profitabile, achiziție bazată pe considerente eminamente pecuniare. Acest nou tip de „investitor" beneficia și de un anumit statut, care îi permitea să beneficieze de profiturile companiei respective, fiind în același timp protejat de eventuale greșeli manageriale sau datorii pe care aceasta le putea suferi. Investitorul nu avea niciodată posibilitatea de a vizita sediul general al companiei sau de a interacționa direct cu conducerea acesteia, însă era dispus a-și încredința acesteia banii munciți din greu, în speranța unor profituri obținute fără risc și cu minimum de efort. Pe scurt, bursa vindea fantasme burghezilor leneși.

3.9. Les Grands Magasins*: o fereastră către nenumărate posibilități, insecuritate, consumerism*

Încurajată de prosperitatea pe care o conferea revoluția industrială, clasa de mijloc devenea din ce în ce mai potentă și simțea nevoia de a manifesta ostentativ acest lucru. Mediul rural continua să-și împuțineze resursele, inteligența și mâna de lucru fiind atrase de promisiunile de prosperitate și condițiile de viață mai bune de la oraș.

Pe toată durata secolului al XIX-lea, invidia pe care noua burghezie o resimțea față de aristocrație a fost în mod evident manifestă, dorința de parvenire a primilor fiind evidentă. După cum Peter Reitbergen remarcă în lucrarea *Europe: A Cultural History*,[1] „pe lângă nevoia de lene voluptoasă – care devenise din ce în ce mai mult un simbol al unui anume statut și o nevoie psihologică – cultul lucrurilor, achiziția de bunuri ostentativ vizibile, rămăsese modul suprem de manifestare a unei anume condiții sociale".[2] Și Mecca acestui statut va deveni noțiunea de centru comercial (*grand magasin*): o catedrală a consumerismului colosală și strălucitoare care-și ademenea „credincioșii" prin tărâmul fermecat al vitrinelor sale decorate cu măiestrie. Un amestec ingenios de teatru, de lux și de reduceri, aceste vitrine păreau să promită trecătorilor tot ceea ce ei își puteau dori: o rochie mai frumoasă, un suflet pereche mai drăgăstos, un cerc de prieteni mai influent, un statut social mai elevat, o viață mai ușoară, o împlinire. Cum atotputernica influență a religiei și a monarhiei slăbise, cetățenii erau acum confruntați cu un vid în ceea ce privește reperele. Mulți își puneau acum această nouă întrebare, tulburătoare și înfricoșătoare: „Dacă nimeni altcineva nu-mi va mai spune cum să gândesc, când să lucrez și ce să fac, atunci…"? Amăgitorul instrument pe care-l reprezenta puterea de cumpărare își îndeplinea datoria.

[1] *„Europa: O istorie culturală"*.

[2] Peter Reitbergen, *Europe: A Cultural History*, Routledge, London, 1998, p. 439.

Magazinul *Le Bon Marché* a fost inaugurat în anul 1838 și mutat în sediul actual, în elegantul arondisment 7 al Parisului, în 1869. Gustave Eiffel, părintele arhitecturii *Belle Époque* va contribui la ridicarea clădirii, completându-i structura în anul 1879. În romanul din 1883 *Au Bonheur des Dames*,[1] Émile Zola descrie magazinul ca fiind: „La cathédrale du commerce moderne… faite pour un peuple de clientes".[2]

Magazinul *Printemps* a avut o istorie asemănătoare. A fost inaugurat în anul 1865 în cartierul – pe atunci nedezvoltat, însă promițător din punct de vedere al potențialului – Chaussée d'Antin, care avea avantajul de a se găsi în proximitatea Gării *Saint Lazare*, de a avea, în consecință, puterea de a atrage mulțimile de călători, toate coroborate cu prețurile imobiliare rezonabile ale acelei zone. După ce un incendiu a distrus în mare parte clădirea în 1881, un nou și măreț edificiu a fost ridicat sub conducerea arhitectului francez Paul Sédille. Ca și colegul său Gustave Eiffel, Sédille a folosit de cele mai noi tehnici de arhitectură la reconstruirea acestui templu al comerțului, combinațiile de sticlă, ciment și metal având rezultate remarcabile.

Expozițiile Universale din 1867 și 1878 au contribuit enorm la consacrarea acestor *Grands Magasins* ca centre de excelență ale culturii, creativității și comerțului. Dacă accesul la o aristocrație autentică sau o viață fără de păcat erau amândouă iluzorii, recea democrație a banului era teoretic la îndemâna tuturor. Însă acest paradis câștigat amăgitor îi va fi dus pe mulți către noi adâncimi ale mizeriei, deoarece aceștia se confruntau cu condiții de lucru îngrozitoare, cu locuințe insalubre și cu o totală izolare în labirinturile urbane pe care le considerau „acasă". Contrastul dintre înstăriți și neînstăriți era resimțit din plin de către artiștii locali parizieni, acesta alimentând invidia și ura lor față de burghezie. Acest contrast îi va fi influențat probabil pe simboliști să cultive o ironie flegmatică și protectoare care hrănea dorința lor de a distruge noțiuni de stabilitate, cumpătare și sensibilitate.

3.10. Evoluții în filozofie și psihologie

Antropologia, psihologia și sociologia, pentru a împrumuta terminologia lui Auguste Comte[3], vor face progrese remarcabile în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În același an în care a apărut lucrarea *Originea speciilor*[4] a lui Darwin, Karl Marx își lansa volumul *Contribuții la critica economiei politice*. Teoria sa, referitoare la evoluția societății avea foarte multe puncte comune cu cea a lui Darwin despre supraviețuirea celui mai puternic ; adică, societățile care aveau și își dezvoltau capacitatea de producție înfloreau, în vreme ce acelea cărora acestea le

[1] *„La Paradisul Femeilor".*

[2] *„Catedrala comerțului modern… făcută pentru un popor de clienți".*

[3] Peter Reitbergen, *Europe: A Cultural History*, ed. cit., p. 477.

[4] Charles Darwin, *The Descent of Man*, John Murray, London, 1871.

lipseau, decădeau. Lucrarea lui Darwin *Originea omului și selecția sexuală* (1871) dezvoltă mai departe această teorie a evoluției, combătând noțiunea dogmelor Bisericii conform căreia omul a fost creat după chipul lui Dumnezeu.[1] Neîncrederea în dogmele bisericești, care avuseseră o influență covârșitoare asupra enoriașilor timp de multe secole, era endemică în cadrul ansamblului de referințe doctrinare sociale din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Credința era înlocuită de nevoia de dovezi; dogmele cedau în fața teoremelor.

Perioada care a urmat Războiului prusac a fost una a posibilităților și a potențialului. Pe durata secolului al XIX-lea, umanitatea evolua de la un stadiu al copilăriei, în care Biserica și Statul erau părinții atotputernici și atotștiutori, către un stadiu al adolescenței, în care individul era (mai mult sau mai puțin) instruit și pregătit să navigheze pe cursul propriei sale vieți. Înarmat cu dovezi științifice indiscutabile, accesul la bani – și la tot ceea ce aceștia îi puteau oferi prin intermediul industriei sau al posibilităților antreprenoriale, individul era acum direct responsabil pentru propriul său succes sau bunăstare. Însă o libertate mai mare presupune responsabilități și riscuri crescute, astfel pentru fiecare nou-parvenit în burghezie, alții cedau și cădeau în această nouă și nemiloasă luptă aferentă doctrinei supraviețuirii celui mai puternic.

Martori la această abdicare de la magic și credință, simboliștii s-au alăturat altor mișcări care căutau să evadeze din cotidian, precum futuriștii sau noul gen de literatură pentru tineri, într-un efort de regăsire a unei vieți spirituale în himerele fanteziei. Fie prin intermediul unei lucrări precum *20000 de leghe sub mări* a lui Jules Verne sau al cadrului mitologic al operelor lui Wagner, publicul simțea nevoia de a scăpa de agorafobia provocată de știința într-o continuă evoluție sau de controlul apăsător care îi domina cotidianul.

3.11. Descoperirile științifice

A doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost foarte bogată în ceea ce privește progresele făcute în știință, acestea conducând la îmbunătățiri semnificative întru explorarea mediului și prin aplicarea lor, ele vor fi ameliorat și viețile oamenilor. Anestezia începuse să fie folosită în sălile de operație, în vreme ce unele boli endemice, precum variola, începuseră a fi controlate.[2] Au fost făcute mai multe descoperiri cu ajutorul microscopului: Remak a descoperit diviziunea celulelor în 1852; teoria despre ereditate a lui Mendel a fost publicată în 1865; Koch a descoperit bacteria care provoacă tuberculoza în 1882[3]. Alte descoperiri aveau relevanță în ceea ce privește lumea imperceptibilă, precum undele

[1] Charles Darwin, *On The Origin of Species by Means of Natural Selection, or Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, John Murray, London, 1859.
[2] Raymond Betts, *„Chapter Four: The Age of Power", Europe In Retrospect: A Brief History of the Past Two Hundred Years*, D C Heath & Co, 1979, p. 44.
[3] Peter Reitbergen, *Europe: A Cultural History*, ed. cit., p. 473.

electromagnetice (publicația lui Herz din 1888), razele X (Röntgen le va produce și valorifica în anul 1895) și electricitatea, ale căror consecințe importante sunt mult prea numeroase pentru a fi enumerate aici.

3.12. Industrie și arhitectură

Conceptul de Expoziție Universală s-a concretizat în anul 1851 (Expoziția Internațională de la Londra),[1] elemente exotice din cele patru colțuri ale lumii fiind prezentate în metropola occidentală. Prima ediție a fost ținută în nou-construitul Crystal Palace, clădire care era prin ea însăși un exemplu de modernitate în ceea ce privește tehnica de construcție și designul. O dată în plus, progresele industriale se îmbinau cu designul pentru a revoluționa artele; deoarece odată cu revoluția industrială s-a produs și înlocuirea fontei cu oțelul, un aliaj care oferea noi și superioare posibilități în ceea ce privește flexibilitatea și rezistența, la un preț interesant. Această înlocuire, coroborată cu o nouă tehnică de producere în masă a sticlei de geam, a creat posibilitatea elaborării unei arhitectonici noi și eterice, care părea a pluti în aer, legătura cu fundația fiind făcută doar prin mijlocirea unor elemente foarte discrete din metal. Ceea ce a rezultat a fost apariția unor minunate catedrale de inventivitate și de lumină, ridicate prin mai toate capitalele europene dezvoltate.

În cei 30 de ani care au urmat după Războiul Franco-Prusac, Parisul a devenit un model de modernitate în ceea ce privește construcțiile. Printre noile edificii pariziene cele mai reușite, pe lângă Turnul Eiffel, se mai regăseau și Galeriile Lafayette, Grand Palais (1897-1900), Gare de Lyon (1855 și 1900), Gare du Nord (1846, 1861), Gare d'Austerlitz (1842, 1867, 1872).[2] În timpul pregătirilor pentru propria sa Expoziție Universală, Parisul i-a cerut lui Gustave Eiffel să conceapă cel mai înalt edificiu din lumea occidentală. Ceea ce a rezultat a fost inimitabilul Turn Eiffel, edificiul futurist și extraordinar care încă se avântă către cer cu structura sa de grinzi cu zăbrele. Această estetică paradoxală ce rezultă din îmbinarea de elemente de forță și fragilitate, din dorința de imponderabilitate contară limitelor care sunt impuse structurilor concepute de către om și din amestecul de elemente contrarii pentru a descoperi noi armonii, vor reflecta în mod surprinzător și caracteristicile estetice ale altui faimos arhitect francez – Claude Debussy.

[1] Raymond Betts, „Chapter Four: The Age of Power", *op. cit.,* p. 67.

[2] www.paris.info.com/transports

Turnul Eiffel, copyright Allen Parseghian

Galeriile Lafayette - Panorama, Paris, copyright Alessandro Clemenza

Grand Palais, copyright Rubel Menasche

Gare d'Austerlitz, copyright Chris Walker

3.13. Alte invenții ce au schimbat viața oamenilor

Invenția telefonului în Europa și în Statele Unite va micșora distanțele dintre oamenii care doreau să interacționeze. De la modelul de telefon denumit

Bell's Centennial din 1876 și primul model de telefon comercial lansat cu un an mai târziu, acest instrument de comunicație va suferi multiple transformări și îmbunătățiri în perioada următoarelor decenii. La începutul secolului al XX-lea, modele de birou sau murale își vor găsi locul în spațiul public, în birouri sau în casele oamenilor înstăriți.[1]

Inventată încă din anul 1820, tehnica fotografică a progresat și a fost popularizată în mod constant. Inventarea de către George Eastman, în anul 1880, a noului tip de hârtie fotografică și a peliculei fotosensibile (*roll film*) va face în așa fel încât imaginile fixate să fie mai ușor de transportat și mai accesibile tuturor. Portretele de familie sau ale celor dragi erau foarte populare la sfârșitul secolului al XIX-lea, iar în epoca victoriană vor fi fost făcute încercări de a păstra memoria celor trecuți în neființă prin fotografierea celor morți împreună cu cei vii, „în familie".

Fonograful patentat al lui Edison din 1877 înseamnă crearea unei mașinării care permitea sunetului unei orchestre întregi să fie conservat pe un cilindru pe care ascultătorul îl putea ține în mână. Radioul lui Tesla și al lui Marconi va reuși prima transmisie transatlantică în anul 1901.

3.14. O scurtă concluzie

Am vizitat, ca într-o expoziție retrospectivă, numeroasele idei și inițiative, gânduri și fapte, invenții și inovații ce au invadat literalmente viața oamenilor, îndeosebi a orășenilor, în zorii și în primele etape ale revoluției industriale victorioase. Nu doar modul de viață, valorile, nevoile, țelurile și idealurile s-au transformat drastic; gândirea economică, socială, filosofică și artistică au înregistrat la rândul lor toate aceste schimbări de paradigmă. Însă, pe lângă avantajele evidente pe care progresele tehnologice, știința, mobilitatea și noul mediu urban cu sofisticata sa dezvoltare le ofereau oamenilor, mai exista un element care a contribuit la formarea spiritului simbolist.

Descoperirea și mânuirea unor elemente care existau în natură, dar erau totuși inaccesibile simțurilor omului, va permite contemplarea unui univers paralel, în care organisme doar pe jumătate vii puteau să ucidă, unde energetice invizibile să vindece și particule subatomice să deplaseze trenuri ori să creeze stele artificiale în orașe. Telefonul permitea ca voci-fantomă să ajungă instantaneu la urechea ascultătorului; fotografia anihila timpul prin capturarea unor imagini pentru eternitate. Definiția experienței umane depășea acum limitele simțurilor și ale timpului perceptibil. Aceste descoperiri și inovații erau dovezi materiale ale unei noi definiții ce trebuia dată realității, revelând o instabilitate inerentă în ceea ce oamenii acceptaseră până nu de mult ca fiind concret. Iar Simbolismul oferea expresiei artistice tocmai această minunată cale.

[1] AT+T, *"The Telephone Story"*, produced by Western Electric.

BIBLIOGRAFIE

AGGELER, William, *The Flowers of Evil*, Academy Library Guild, Fresno, CA, 1954

BALAKIAN, Anna, *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*, New York University Press, New York, 1977

BAUDELAIRE, Charles, *Flowers of Evil,* Trans. Jacques LeClercq, Mt Vernon, Peter Pauper Press, New York, 1958

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Ed. Le Livre de Poche, 1999

BELLANGER, Emmanuel, La mort, une affaire publique: histoire du Syndicat intercommunal funéraire de la région Parisienne, Les Editions de l'Atelier, Ivry-sur-Scène, 2008

BETTS, Raymond F., Europe in Retrospect: A Brief History of the Past Two Hundred Years, Ed. D C Heath & Co, 1979

BOUTEVILLE, M. R., L'éclairage public à Paris des origines à la fin du XIX ème siècle, în: Revue Scientifique, Vol. LXXI, 1993

CIABATTARI, Jane, *Absinthe: How the Green Fairy Became Literature's Drink"* BBC Culture. http://www.bbc.com/culture/story/20140109-absinthe-a-literary-muse

DARWIN, Charles, On The Origin of Species by Means of Natural Selection, or Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life, John Murray, London, 1859

DAYOT, Armand, *L'Invasion, le Siège, la Commune*, Ernest Flammarion, Paris, 1992

HURET, Jules, Enquête sur l'évolution littéraire: Conversations Avec MM. Renan. de Goncourt, (Ed. 1891) HACHETTE LIVRE-BNF, Paris, 2012

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, 8ème édition, P. V. Stock, Paris, 1898

LEMONS, Stephen, *Behind the Green Door*, Phoenix New Times, April 5, 2005

MALLARMÉ, Stéphane, *Hérésies Artistiques: l'Art Pour Tous* (1862), în: *Œuvres Complètes*, Gallimard, Paris, 1945

MARCHAL, Bertrand, *Lire le Symbolisme,* Dunod, Paris, 1993

MARSHALL, Leon C., **LYON**, **Leverett S.,** *Our Economic Organization,* MacMillan, New York, 1921

PINOL, Jean-Luc, **WALTER**, **François,** *La Ville contemporaine jusqu'à la Seconde Guerre mondiale,* Éditions du Seuil, Paris, 2003

REITBERGEN, Peter, *Europe: A Cultural History*, Routledge, London, 1998

RIMBAUD, **Arthur,** *Œuvres Complètes,* Ed. Arvensa (Kindle Edition), Loc. 1699

TANNEN, Holly, *http://www.practicalalchemy.com/ComedieSoif.htm*

VERLAINE, Paul, *Œuvres Complètes*, Ed. Arvensa (Kindle Edition), Loc. 1492

VERLAINE, Paul, *Poème Saturniene*, Casa de Editură Max Blecher, 2017

WEBOGRAFIE

* * *, *Business Dictionary,* Virtual edition
http://www.businessdictionary.com/definition/environment.html
Encyclopaedia Britannica, Virtual edition
https://www.britannica.com/art/Symbolism-literary-and-artistic-movement.
https://www.merriam-webster.com/dictionary/symbol
https://www.etymonline.com/word/symbol#etymonline_v_22514
www.paris.info.com/transports